

## Ο Agamben για τον κινηματογράφο: Από τον Debord ως τη χειρονομία

του Μωυσή Α. Μπουντουρίδη

Για τον Gilles Deleuze, ο κινηματογράφος σβήνει την ψευδή διάκριση μεταξύ της εικόνας, έτσι όπως προσλαμβάνεται, σαν μια υποκειμενική, ψυχολογική κατάσταση, και της κίνησης, έτσι όπως εξελίσσεται, σαν ένα αντικειμενικό, φυσικό γεγονός. Μ' αυτήν την έννοια, το θεμελιώδες στοιχείο του κινηματογράφου δεν είναι ούτε η σταθερή μορφή της εικόνας, ούτε το καθηλωμένο ενσταντανέ της κίνησης, αλλά μια διαλεκτική σύνθεση και των δυο. Είναι αυτό που ο Deleuze ονομάζει "εικόνα-κίνηση," στο βαθμό που η κίνηση παράγει την εικόνα κι η εικόνα γίνεται το υπόστρωμα της κίνησης. Όπως θα το έλεγε ο Walter Benjamin, η εικόνα-κίνηση είναι ένα παράδειγμα της "διαλεκτικής εικόνας," μιας εικόνας, της οποίας η φαινομενική εμφάνιση συγχέεται, δεν μπορεί να ξεχωρίσει από την ίδια την εικονι-κότητά της, δηλαδή, από τις συνθήκες της δυνατότητάς της, τις συνθήκες που την κάνουν δυνατή σαν εικόνα.

Πού και πώς όμως συντίθεται στην πράξη αυτή η διαλεκτική της κινηματογραφικής εικόνας; Η απάντηση για το πού δεν μπορεί να είναι παρά στο μοντάζ, που, από τεχνικής πλευράς, αποτελεί την ειδοποιό διαφορά του κινηματογράφου (τουλάχιστον του μη ψηφιακού) απ' οποιαδήποτε άλλη μορφή τέχνης. Επομένως, το ερώτημα γίνεται: Ποιες είναι οι συνθήκες δυνατότητας του μοντάζ; Πώς γίνεται δυνατό το έργο του μοντάζ; Ο ιταλός φιλόσοφος Giorgio Agamben έδωσε μια απάντηση βασισμένη πάνω στην κινηματογραφική πρακτική του γάλλου καταστασιακού Guy Debord, την οποία κάποια στιγμή υιοθέτησε κι ο Jean-Luc Godard: Οι χαρακτηριστικές δυνατότητες (η "υπερβατικότητα") του μοντάζ αντλείται από δυο θεμελιώδεις συντακτικές διαδικασίες, την επανάληψη και την παύση.<sup>1</sup>

Για φιλόσοφους, όπως οι Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger και Deleuze, που στοχάστηκαν πάνω σ' αυτήν την έννοια, η επανάληψη ενός πράγματος – όπως κι η μνήμη για τον Benjamin – ποτέ δεν ήταν η επιστροφή στο ίδιο πράγμα. Ήταν η επαναβεβαίωση της δυνατότητας αυτού που κάποτε έγινε να μπορεί και πάλι να ξαναγίνει. Κι έτσι κι ο κινηματογράφος με την επανάληψη έχει τη δύναμη να μετασχηματίζει το πραγματικό σε δυνατό αλλά και το δυνατό σε πραγματικό. Παράλληλα, η παύση, που σπάζει την αφηγηματική συνέχεια, φέρνει το σινεμά πιο κοντά στην ποίηση, παρά στην πεζογραφία. Γι' αυτό, ο Agamben, παραφράζοντας τον Paul Valéry, πιστεύει ότι ο κινηματογράφος είναι ένας παρατεταμένος δισταγμός μεταξύ της εικόνας και του νοήματος. Το σταμάτημα της κινηματογραφικής εικόνας αδρανοποιεί τη νοηματική της δύναμη, για να αποκαλύψει, να εκθέσει την πραγματική της υπόσταση.

Αλλά τι είναι αυτό που αποκαλύπτεται και μένει μέσα στη δουλεμένη μ' επαναλήψεις και παύσεις κινηματογραφική εικόνα; Για να το δούμε αυτό, ο Agamben μας προτείνει να σκεφθούμε έξω από την παραδοσιακή έννοια της έκφρασης, η οποία βρίσκεται κάτω από τη σκιά της Χεγκελιανής σύλληψης ως μέσου, που στο τέλος πρέπει να εξαφανισθεί, για να λάμψει κάποιο αυτο-αποκαλυπτόμενο απόλυτο. Αντίθετα, για τον Agamben, οι επαναλήψεις και παύσεις συγκροτούν την κινηματογραφική εικόνα σαν κάτι που δεν εξαφανίζεται μέσα σ' αυτό που καθιστά ορατό, αλλά επιμένει να δείχνει τον ίδιο του το χαρακτήρα ως εγγενούς μέσου. Μ' άλλα λόγια, αυτό που μένει στη δουλεμένη μ' επαναλήψεις και παύσεις κινηματογραφική εικόνα είναι μια εικόνα, που δεν παραπέμπει ή δεν αναπαριστά απολύτως τίποτε, αλλά μια εικόνα σαν "καθαρό μέσο" – μια εικόνα "χωρίς εικόνα." Κι ο Agamben δίνει δυο παραδείγματα. Το πρώτο είναι η πορνογραφία ή η διαφήμιση με τις ατέλειωτες εικόνες "για εικόνες," μέσα στις οποίες το μόνο πράγμα που βλέπεται είναι η ακόρεστη επιθυμία του θεατή. Το άλλο είναι ο παλινδρόμος κινηματογράφος του Debord, στον οποίο το μόνο πράγμα που η εικόνα εκθέτει είναι το τέλος της

ίδιας της εικόνας – π.χ., η τελευταία του ταινία, του Debord, “*In girum imus nocte et consumimur igni*” (“*Γυρνάμε στη νύχτα καταφαγωμένοι από την φωτιά*”).

Πώς όμως συλλαμβάνεται φιλοσοφικά η κινηματογραφική εικόνα σαν “καθαρό μέσο,” σαν εικόνα “χωρίς εικόνα”; Βέβαια, καθώς μένει πιστός και κινείται μέσα στις φιλοσοφίες των Wittgenstein, Heidegger και Benjamin, όπου η γλώσσα θεωρείται ότι είναι το μέσο των εκφράσεων (του μες-στην-γλώσσα-Είναι), ο Agamben δεν ενδιαφέρεται για την τέχνη ή για τον κινηματογράφο σαν μορφή αναπαράστασης ή επικοινωνίας, αλλά σαν δυνατότητες που καθιστούν εφικτές τις αναπαραστάσεις ή την επικοινωνία. Και κάτω από ένα τέτοιο πρίσμα, εντοπίζει και ταυτίζει την καθαρή διαμεσότητα της εικόνας ή του κινηματογράφου με τη στοιχειώδη έκφραση, που μπορεί να τις ενσαρκώσει, τη χειρονομία.<sup>2</sup> Επιπλέον, η πολυσημία της εικόνας την κάνει χώρο αντιθέσεων, που για τον Agamben δεν συγκροτείται διχοτομικά, σαν διάκριση ουσιών, αλλά διπολικά, σαν σύνθεση τάσεων – δηλαδή, με την έννοια του πεδίου δυνάμεων της φυσικής, που δεν διαχωρίζει, αλλά κρατά μαζί τα αντίθετα. Έτσι, από τη μια μεριά, η εικόνα υλοποιεί σβήνοντας τη χειρονομία, σαν τα μάγια ενός αποτυπωμένου σύμβολου (ενός *imago*) ή σαν τις αναμνήσεις της εκουσίας μνήμης – πράγματα και καταστάσεις που ζουν απομονωμένα μέσα στη μαγεία της μοναξιάς τους. Από την άλλη μεριά, η εικόνα διατηρεί το δυναμισμό της χειρονομίας, όπως δείχνουν οι φωτογραφίες των σπορ ή οι αναλαμπές της ακούσιας μνήμης, σαν ξεβάσκαμα από τα δεσμά της κατήλωσης της χειρονομίας μέσα στο στατικό πλαίσιο της εικόνας κι απελευθέρωσης, επανασύνδεσής της μ’ ένα γενικότερο όλο.

Ο κινηματογράφος λοιπόν, σαν εικόνα-κίνηση, έχει τη δύναμη, λειο ο Agamben, “να οδηγήσει τις εικόνες πίσω στη γενέτειρα γη της χειρονομίας.” Γι’ αυτό το λόγο, για τον Agamben, ο κινηματογράφος ουσιαστικά ανήκει στη σφαίρα της ηθικής και της πολιτικής – κι όχι μόνο της αισθητικής. Γιατί η χειρονομία αποτελεί έναν ιδιαίτερο τύπο δράσης. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, η *ποίηση* (σαν παραγωγή ή δημιουργία) είναι μια δράση, που επικεντρώνεται σε κάποια συγκεκριμένα μέσα για την επίτευξη ενός ορισμένου σκοπού (*τέλους*), ενώ η *πράξη* είναι μια δράση, που επικεντρώνεται σ’ ένα συγκεκριμένο σκοπό, χωρίς να δεσμεύεται από κανένα μέσο. Ακολουθώντας τον Varro, ο Agamben θεωρεί κι έναν τρίτο τύπο δράσης, τη χειρονομία (*gerere*), που δεν είναι ούτε *ποίηση* (*facere*), ούτε *πράξη* (*agere*), αλλά που αναφέρεται στη στοιχειώδη δυνατότητα της υποφερτότητας, του βαστάγματος ή της υποστήριξης της οποιασδήποτε δράσης. Η χειρονομία τότε, όπως υποστηρίζει ο Agamben, σπάζει το δίλημμα μεταξύ σκοπών και μέσων, που καταδικάζει σε παράλυση την ηθική, και στην θέση του εργαλειακού μέσου βάζει το “καθαρό μέσο,” που είναι απαλλαγμένο από τα δεσμά της μοίρας της ωφελιμιστικής εξυπηρέτησης ενός σκοπού. Σαν χειρονομία λοιπόν, για τον Agamben, η εικόνα ανοίγει την πόρτα της ηθικής κι ο κινηματογράφος μπαίνει στη σφαίρα της πολιτικής.

<sup>1</sup> Giorgio Agamben, ‘Difference and Repetition: On Guy Debord’s Films’ (1995), στο T. McDonough, επιμ., *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents* (Cambridge: The MIT Press, 2002), σελ. 313-320.

<sup>2</sup> Giorgio Agamben, ‘Notes on Gesture’ (1992), στο *Means Without End* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), σελ. 49-60.